

рик “От редакции”, “Писем из редакции”. В симоновском журнале были бы уместны и иллюстрации, и цветная обложка.

Повторим, между журналом Твардовского первой половины 50-х годов и журналом Симонова второй половины 50-х нет принципиальной разницы, непроходимой пропасти. Но К. Симонов делал попытку создания несколько иного типа журнала. Журнала, рассчитанного и на серьезное, и не только на серьезное чтение. Думается, его опыт пригодился отечественной журналистике последующих поколений, поскольку опыт Сенковского был в России накрепко забыт. Доказательством этого служит “мирное существование” дополняющих друг друга журналов 60-х годов: “Юности” и “Нового мира”.

Итак, можно рассматривать “толстый” журнал в России как сверхтекст, если речь идет об определенном отрезке времени, в рамках которого существовало легко управляемое “лицо” журнала, его направленность, но можно говорить о журнале и как о целостном тексте, когда речь идет об одной журнальной книжке.

Более того, есть смысл сделать и следующий вывод: журнал как текст является единицей литературного процесса; журнал как сверхтекст – явление национальной культуры определенной эпохи.

Е.А. Васильева

МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА АНТИЧНОЙ ТРАГЕДИИ В ДРАМАТУРГИИ И.Ф.АННЕНСКОГО

Характерной особенностью литературной ситуации рубежа веков является процесс смешения и взаимопроникновения жанров, сопровождаемый стремлением к общекультурному синтезу художественных достижений прошлого и настоящего, литературных, мифологических и философских форм сознания, искусства и жизни. Частью общей потребности эпохи «... “собрать” человека в сфере его эстетической деятельности, восстановить цельность художественного переживания мира»¹, как отмечается в разнообразных исследованиях русской культуры начала XX века, выступает общжанровый процесс модификации драмы.

На рубеже веков и в зарубежной, и в русской литературе складывается так называемая *новая драма*, которая разрабатывает иную по сравнению с драматургией XX века концепцию личности. За бытовым, повседневным, видимым слоем жизни новое театральное искусство пытается найти глубинного, внутреннего человека, познать некую “мировую сущность” человеческой души. В соответствии с усложнением художественных задач трансформируется и конфликт “новой драмы” – это уже не борьба воли индивидуумов, а противостояние Человека и Мира. «Человек бессилён перед стеной, неприступной и бесстрастной, – и поэтому конфликт “новой драмы” обычно трагичен», – анализируя русскую драму рубежа веков, делает вывод Ю.В. Бабичева².

Но трагический театр начала XX века в отличие от трагедии Ренессанса или XVIII века стремится быть не просто искусством, а некоей теургической силой, способной решить противоречия окружающей жизни и объединить, по выражению Т. Родиной, “разорванные между собой области культуры, сконцентрировать в одной точке растекающиеся по ее поверхности силы современного творческого сознания и волю к творческому изменению действительности”³. В этом плане драма начала века явилась наследницей античной трагедии, как ее понимал Ницше в работе “Рождение трагедии из духа музыки” (1872). Взяв за основу

¹ Родина Т. А. Блок и русский театр нач. XX в. М., 1972. С. 28.

² Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – нач. XX вв.: Учебное пособие к спецкурсу. Вологда, 1982. С. 43.

³ Родина Т. Указ.соч. С. 43.

идею Ницше о дионисийской сущности трагедии, многие русские художники рубежа веков, прежде всего Ин. Анненский и Вяч. Иванов, обращались в своих драматургических опытах к античным сюжетам и античным схемам построения действия.

Именно Анненский положил начало переосмыслению русскими символистами классического наследия Древней Греции и первый среди них создал собственные трагедии на античные сюжеты. Это “Меланиппа-философ” (1901), “Царь Иксион” (1902), “Лаодамия” (1902) и “Фамира-кифаред” (1906, опубликована в 1913). Только через три года после выхода первой античной драмы Анненского Вяч. Иванов напишет свои трагедии на мифологические сюжеты: “Тантал” (1904), а затем “Прометей” (1915), чуть позже появится трагедия Ф. Сологуба “Дар мудрых пчел” (1907) и В. Брюсова “Протесилай умерший” (1911).

В задачи нашей статьи не входит сопоставление трагедий Анненского и его современников, воссоздание всего контекста античных интересов русской литературы рубежа веков (это составляет перспективу исследования). Наша цель – представить целостный анализ драматических произведений Анненского в самых необходимых соотношениях и связях с аналогичными опытами других художников. Как ни парадоксально, самостоятельных исследований пьес Анненского не так уж много. Это работы А. Федорова⁴, О. Хрусталева⁵, Т. Родиной⁶ и небольшое эссе О. Мандельштама о “Фамире-кифаред”⁷, также в контексте всего творчества поэта о драматургии Анненского писали Вяч. Иванов⁸, Н. Гумилев⁹.

Анненский, в отличие от Вяч. Иванова, для которого его собственные трагедии, возрождая древний миф, призваны были воссоединить поэта и зрителей, не питал иллюзий относительно попыток вернуть трагедии первоначальное мистериальное значение. Как пишет И. Корецкая, «предмет драмы по Иванову – основные процессы мировой жизни, участники драмы – ипостаси “единого человеческого “Я”, их судьбы – знаки “всеобщей судьбы”»¹⁰. Анненскому же был чужд столь глобалистский пафос, его античные драмы глубоко лиричны, связаны с миром души. В этом плане его трагедии (трагедии поэта) сопоставимы в первую очередь с лирико-символической драматургией Блока. Как писал Блок в предисловии к сборнику “Лирические драмы” по поводу пьес, созданных им самим в начале 1900-х годов, драмы лирические суть “такые, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, – только представлены в драматической форме”¹¹. Но далее Блок оговаривал: “Никаких идейных, моральных или иных выводов я здесь не делаю”¹². И в этом состоит, пожалуй, наиболее существенное отличие драматургии двух поэтов. Ибо трагедии Анненского, также посвященные переживаниям “отдельной души”, претендовали тем не менее на общезначимость, выражали лицо эпохи, ее идейно-эстетическое кредо. Таков был, на наш взгляд, один из составляющих элементов авторского замысла Анненского. Доказательством же данного положения и своеобразным введением в авторскую концепцию трагедий является роль, которую Анненский отводил мифу и мифотворчеству. В контексте русской культуры начала века он, подобно Вяч. Иванову, был не только практиком, но и ведущим теоретиком мифа.

Миф как основа античных трагедий выступал для поэта в особом качестве – модели жизни, очищенной от всего приходящего, наносного; он непосредственно отражал духовно-нравственный аспект бытия. Через миф Анненский-художник осмыслял мир и себя: “Мир

⁴ См.: Федоров А. Ин. Анненский. Л., 1984.

⁵ См.: Хрусталева О. Эволюция героя в драматургии Анненского // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905–1907 гг.: Сб. научных трудов. 1987. Л., 1987.

⁶ См.: Родина Т. О русских символистах // Театральная жизнь. 1992. №2.

⁷ См. Мандельштам О. Ин. Анненский. “Фамира-кифаред” // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.

⁸ См.: Иванов Вяч. О поэзии Ин. Анненского // Родное и вселенское. М., 1994.

⁹ См.: Гумилев И. Письма о русской поэзии. М., 1990.

¹⁰ Корецкая И. Вяч. Иванов и И. Анненский // Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С.137.

¹¹ Блок А. [Предисловие к сборнику “Лирические драмы”] // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1981. Т.3. С. 383

¹² Там же. С. 384.

окаменелый, кристаллизовавшийся, отраженный дает себя наблюдать вдумчиво и спокойно, он не волнует, не мучит, не вызывает на борьбу, не ставит запросов; легче поддается и анализу, и гармонизации”¹³.

Миф открывал простор для иносказания и сосуществования в драме многих смыслов, и это чрезвычайно привлекало Анненского: “... Я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому”¹⁴. Налицо связь Анненского с общесимволистской трактовкой художественного произведения, но опять мы подчеркиваем различие: едва ли кто из символистов (исключая Вяч. Иванова) смог так глубоко проникнуть в дух античности и древнегреческой драматургии – первоисточника и европейской культуры, и европейского символизма.

Трактовка мифа Анненским во многом берет начало в трагедиях Еврипида, переводом и изучением которых русский поэт занимался всю жизнь. Еврипид был близок Анненскому прежде всего повышенной степенью трагичности мироощущения, свойственного этому последнему из древнегреческих классиков. В пьесах Еврипида, по словам Е.М. Топуридзе, “все ценностное для человека находится в нем самом и лишь он сам, опираясь на самого себя, должен отстаивать свою точку зрения, не надеясь на какую либо внешнюю помощь”¹⁵.

Очеловечение мифа, снижение его мистериальной патетики, свойственное трагедиям Еврипида, было особенностью и оригинальных драм Анненского. И все же пьесы поэта серебряного века – не просто интерпретации Еврипида, пропущенные “через себя”, а глубоко своеобразные и оригинальные создания, возникшие во взаимодействии с контекстом литературы рубежа веков и русской литературы XIX века.

Прежде всего отметим, что у Анненского центр тяжести в трагедии смещается с мифа, как определенной связанности событий, слагающейся в нечто целое и составляющей “начало и как бы душу трагедии”¹⁶, на героя, который самодостаточен и не находится в прямом соотношении с состоянием мира.

Здесь необходимо сделать отступление о сущности древнегреческой трагедии и причинах ее особой актуальности на рубеже XX века. Современный исследователь А. Ахутин характеризует то новое, что вносит в человеческий мир античная трагедия, как “открытие сознания”¹⁷. “Сознание, – пишет А. Ахутин, – поначалу нацело захвачено миром, скрыто в нем... Разрыв между обстоятельствами и поступком сведен к минимуму, так что человеческое поведение приобретает как бы инстинктивный характер... Такая всегда – уже – присвоенность сознания так или иначе сложившимся миром создает своего рода поле тяжести, в котором человек встает на ноги, пробуждается для бодрствования”¹⁸. “Предельной” и наиболее ясной формой существования замкнутого сознания является, по Ахутину, миф. В создании театра исследователь видит пробуждение от мифа, пережитое с “предельной трагической силой”¹⁹: “Открытие сознания... составляет само содержание трагедии, то, о чем она рассказывает и что показывает. Трагедия есть зрелище сознания, сознание как зрелище”²⁰. С этой точки зрения, эпоха рубежа веков также явилась эпохой своеобразного “открытия сознания” – эпохой, когда человек как бы “приходит в себя”, заново себя пересоздает. И потому на первый план в начале века вновь выходит трагедия, пробуждающая в человеке “тотальное отстраняющее удивление” (Ахутин), которое ведет к обновлению мировосприятия, открытию новых уровней человеческого сознания. Но, в отличие от античной трагедии,

¹³ Анненский И. А.И. Майков и значение его поэзии // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 283

¹⁴ Анненский И. О современном лиризме // Указ. ст. С. 333–334

¹⁵ Топуридзе Е.М. Человек в античной трагедии. Тбилиси, 1984. С. 90–91

¹⁶ Аристотель. Поэтика. М., 1957. С. 60

¹⁷ Ахутин А. Открытие сознания. Древнегреческая трагедия и философия // Ахутин А. Тяжба о бытии. М., 1997. С. 118.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 120

где герой еще слишком тесно связан с процессом жизни и это не дает ему возможности неограниченно проявлять свою мощь, связи с миром у героя трагедии начала XX века ослаблены или вовсе разрушены; так же нецелен этот герой внутренне. В античной трагедии главное – действие, а своеобразие характера героя – явление вторичное по отношению к сюжету. Как пишет Ахутин, герой античной трагедии – это «человек по преимуществу, человек, взятый в очищенной, подчеркнутой, выявленной и идеализированной человечности, разумности в греческом ее понимании ... Не герой сам по себе делает происходящее трагедией, наоборот, “склад событий” может открыть трагизм... неведомого героя»²¹.

Так же как античный герой, герой Анненского “открывает” свое сознание, т.е. в процессе движения сюжета трагедии “выходит” из себя, из замкнутости своей частной индивидуальности. Но в пьесах поэта начала XX века “открытие сознания” не только “сбывшееся бытие всегда бывшей судьбы”²² (что свойственно древнегреческой трагедии), но и проявление самосознания героя. Сознание героев Анненского – реальность, очевидная и достоверная, не зависящая напрямую от перипетий сюжета.

Главные герои трагедий этого художника (два женских образа – Меланиппа и Лаодамия и два мужских – Царь Иксион и Фамира-кифаред) еще до разворачивания основного конфликта являются героями-избранниками, которых не удовлетворяет “животная”, нерелефативная жизнь, они пытаются творчески подойти к миру, наполнить его собой, своим внутренним смыслом.

Так, героиня первой трагедии Анненского Меланиппа “не может уж на веру слабых душ без ужаса глядеть и омерзенья”²³, в ней борются уважение к обычаям, любовь к отцу и внутреннее неприятие устоявшихся норм как противоречащих истинной человечности. Царь Иксион, герой следующей трагедии, живет и действует, сообразуясь только со своей волей; еще в начале драмы он мучается угрызениями совести из-за убийства тестя, но замышляет уже и новое преступление, на сей раз против самого Зевса. Нарушение человеческих и божественных законов для этого «сверхчеловека “эллинского мира”»²⁴ – это демонстрация свободолюбия, внешне ничем не ограниченного, но карающего себя по внутренним законам совести. Герои двух последних трагедий, Лаодамия и Фамира, занимают не столь активную внешне позицию по отношению к жизни, но их уход от мира видимого является глубоко сознательным актом, внутренним вызовом макрокосму.

Все четыре главных героя трагедий Анненского выше своего окружения, это лучшие из людей: в минуты нечеловеческого страдания они равняются в своем величии богам и даже превосходят их. Меланиппу сила любви к детям поднимает над когда-то святыми для нее устоями предков, она освобождается в момент наивысшей нравственной и физической муки от законов необходимости: “И чтобы жить, обманов и надежд не надо ей...”²⁵. Царь Иксион сознательно отказывается от забвения своей вины, с трагическим спокойствием принимает неумолимость бытия и свое одиночество в мире. Даже такие герои-созерцатели, как Лаодамия и Фамира, избавляются, правда ненадолго, от пут материальной реальности и приобретают независимость от нее, уходя в вымышленный мир (Лаодамия – любви, Фамира – музыки).

Момент сознательного выбора героями своей судьбы подчеркивается Анненским; действующие лица его трагедий в это мгновение руководствуются разумом, который тесно связан у каждого из них с внутренней сущностью, интуитивными движениями души. В своей апелляции к сознанию героя, когда все действие трагедии сосредоточивается в его поле, трактовка Анненским античного мифа отличается не только от образцов классической тра-

²¹ Ахутин А. Открытие сознания. Древнегреческая трагедия и философия. С. 125

²² Там же. С. 129

²³ Анненский И. Меланиппа-философ // Анненский И. Стихотворения и трагедии. М., 1990. С. 325

²⁴ См.: Анненский И. Вместо предисловия. Царь Иксион // Анненский И. Стихотворения... С. 349

²⁵ Анненский И. Меланиппа-философ, // Стихотворения... С. 344

гедии, но и стоит особняком по отношению к символистскому театру с его тягой к показу бессознательных процессов, довлеющих над разумом человека.

Здесь нельзя не вспомнить о непосредственном предшественнике и современнике Анненского – А.П. Чехове, чьи пьесы представляют еще один вариант лирической драматургии начала века. То, что составляло особенность и славу чеховского театра: изображение томлений и мучений человеческого сознания под давлением окружающей жизни, – также стало “объектом” художественного изучения Анненского в его трагедиях. Психологизация характера существенно отличает драму Анненского от древнегреческой трагедии, где характер понимался как совокупность определенных качеств личности, как своего рода маска. С. Аверинцев так пишет об этимологии древнегреческого термина “характер: “Слово это по исходному смыслу означает либо вырезанную печать, либо вдавленный отпечаток этой печати... Некий резко очерченный и неподвижно застывший пластический облик, который легко без ошибки распознать среди других”²⁶. Характер для грека есть «личность, понятая объективно, чужое “Я”, наблюдаемое и описываемое как вещь”²⁷. Характер же в “новой драме”, в частности в трагедии Анненского, – это не неподвижно-четкая маска, а постоянная смена душевных состояний, динамическая структура.

Однако герои Анненского – это, конечно, не персонажи Чехова, хотя оба художника во многом близки по способам изображения человеческого “я” героя современной эпохи, того “я”, которое, как писал Анненский, “хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, Я – замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования...”²⁸. Не случайно Чехов называл свои пьесы драмами и комедиями, а Анненский – трагедиями. Мифологическая основа театра Анненского, его отрыв от реальности обнажает, как это ни парадоксально, истинность, неподдельный трагизм и осмысленность жизни. Его герои, как персонажи античной трагедии, смотрят в лицо неприкрытой реальности, их не отвлекает “нестройный гул жизни”, который “мешает думать”²⁹ и который героям Чехова подчас представляется подлинной и единственной действительностью.

В изображении человека перед лицом “ужасов жизни” (Л. Шестов) Анненский стремился быть преемником не только греческой трагедии, но и произведений Достоевского: “Начиная с колеса Иксиона и коршуна Прометея и вплоть до мучительной болезни леди Макбет, истинная трагедия никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни в страхе, ни в страдании, как она никогда не допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности”, – пишет он в связи с анализом рассказа Достоевского “Господин Прохарчин”³⁰.

Чеховская отстраненность от своих персонажей так же, как древнегреческая трактовка героя как чужого “я”, не свойственна позиции Анненского-художника. Меланиппа, Иксион, Лаодамия и Фамира – части его души. Лиризация, как характерная черта литературы рубежа веков, была естественным свойством мироощущения Анненского. Мир в его трагедиях показан глазами главного героя, который является *alter ego* автора (только в “Фамире-кифареде” авторскую точку зрения выражают два противоположных по внутренней тональности героя, в этой драме две лирические темы: Фамиры и его матери – нимфы Аргиопы). Герои Анненского являются “художниками” в своем творческом отношении к жизни, в стремлении проявить свою духовную индивидуальность в мире материальном. Все, что творится героями во внутренней жизни, остается единственно реальной ценностью в жизни

²⁶ Аверинцев С. Греческая “литература” и ближневосточная “словесность” (два творческих принципа) // Вопр. литературы. 1971. № 8. С. 55.

²⁷ Там же.

²⁸ Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 102

²⁹ Анненский И. Драма на дне // Указ.соч. С. 72

³⁰ Анненский И. Господин Прохарчин // Анненский И. Книги отражений. С. 30

внешней – это созидательная рефлексия Меланиппы, “сверхчеловеческое” своеволие царя Иксиона, любовь Лаодамии и неслышимая другими музыка Фамиры:

Если дума плечам тяжела,
Точно бремя лесистое Эты, –
Лунной ночью ты сердцу мила,
О, мечты золотая игла, –
А безумье прославят поэты³¹.

Лирика в драме нужна Анненскому для более точной передачи “намеков, недосказок, символов”, всего того, “о чем догадываешься... что прозреваешь или болезненно в себе ощущаешь...”³². Не только героиня, но и весь строй трагедий отражает состояние духа современного человека, которое у Анненского выражается через ряды символических сцеплений. Сами символы у Анненского вызваны к жизни не верой автора в осязаемую объективность потусторонней реальности, а являются лишь внешними проявлениями внутренних переживаний героя³³. Так, например, богиня безумия Лисса и богиня обмана Апата в “Царе Иксионе” – порождения больной души главного героя, страшные в своей материальности и осязаемости. Ослепление Меланиппы и Фамиры, а также тьма плена, застилающего глаза Лаодамии во сне и мешающего ей видеть происходящее вокруг, – все это символы разрыва связи с окружающим героев миром. Черные глазницы Меланиппы и Фамиры, а также невидящая Лаодамия символизируют защитную реакцию сознания на страдания, невозможность души “смотреть” в мир и запечатлеть его. Но тьма, которая приходит на смену пестроте и мельканию жизни, прорезается “лучом” – тенью внешнего мира, его “осколком”, который для героя и сладостен, потому что является отраженным внутри, а значит, преобразенным миром, и мучителен, потому что реальность, его породившая, уже невозвратима и далека.

Таким образом, “психологический символизм” (Л. Гинзбург), свойственный лирике Анненского, является характерной чертой и его драматургии. Основная мысль его поэзии, трактуемая Гинзбург как “сцепление человека с... окружающим миром”³⁴, проявляется в трагедиях как мучительная неслиянность и неизбежная связанность творческих исканий героя и равнодушной косности реальной жизни. С особенным надрывом разворачивается эта тема в двух последних трагедиях Анненского. И если Меланиппа и царь Иксион в своей духовной мощи становятся над миром, то Лаодамию и Фамиру мир побеждает. Так, безумье Лаодамии в конце трагедии – не дионисийский экстаз вакханки, в котором она прикасается к высшей правде, а следствие страданий души измученного ребенка, не выдержавшего груза реальности. Эта жалость к героине снимает всю патетику романтического прославления “высшего безумия”. Еще больше усложняется трактовка проблемы соотношения творчества и жизни в последней трагедии Анненского “Фамира-кифаред”, что проявляется на уровне поэтики в изменении роли хора в этой пьесе.

Традиционно в древнегреческой трагедии хор отражал авторскую позицию, но при всем сочувствии к герою хор был носителем внеличностных объективных сил, которые вторгались в судьбу героя во имя закона Высшей справедливости. У Анненского же хор в первых трех трагедиях несет больше эмоциональную, чем смысловую нагрузку. Партии хора в “Меланиппе-философе”, “Царе Иксионе” и “Лаодамии” – музыкальные антракты, призванные разрядить напряжение основного конфликта. Кроме того, начиная с трагедии “Царь Иксион” пение хора сопровождается танцами и мимикой, партии расписываются по голосам, в ремарках описываются костюмы участников хора и указываются музыкальные инструменты (“арфа”, “флейта”, “тимпан” и др.), в сопровождении которых выступает хор.

Выбор музыкальных инструментов, звучащих в трагедиях, демонстрирует глубокое проникновение Анненского в античную музыкальную эстетику, в которой флейта, по сло-

³¹ Анненский И. Лаодамия // Стихотворения... С. 473.

³² Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Книжки отражений. С. 102.

³³ Такой тип символизма Вяч. Иванов назвал “ассоциативным” в статье “О поэзии Ин. Анненского” (1910).

³⁴ Гинзбург Л. Вещный мир // Л. Гинзбург. О лирике. Л., 1974. С. 315.

вам А. Лосева, “переживалась... как оргиастический и экстатический инструмент”³⁵, а появившаяся гораздо раньше кифара считалась спокойно-уравновешенной, менее певучей и более сложной для восприятия. Неслучайно в “Фамире-кифаред” хоры сатиров и менад выступают в сопровождении флейты, а о кифаре Силен замечает:

Ох, эти струны - холоду напугят
Да, как туман, отравят вас мечтой
Несбыточной... Нет, право, флейта лучше
Для женщин...³⁶

Кроме того, в мифологическом аспекте кифара (или ее вариант – тоже струнный инструмент – лира) была атрибутом Аполлона, тогда как флейта олицетворяла Диониса. Песни хора в сопровождении арфы в “Лаодамии” перед сценой появления Протесилая из царства мертвых символически раскрывают аполлонический характер главной героини, созерцательный и мечтательный. Вся последующая сцена свидания Лаодамии с мужем напоминает иллюзию, как будто окутана дымкой, сном, который, по мысли Ницше, творится именно Аполлоном. В “Фамире-кифаред”, где также вокальные партии хора сопровождаются инструментальной музыкой, тема кифары переплетается с духовыми и ударными инструментами, на которых играют менады и сатиры. Сосуществование аполлонического и дионисийского начал в этой трагедии, с одной стороны, олицетворяет дуализм внутреннего мира автора, а с другой стороны – своеобразие позиции Анненского в споре Диониса с Аполлоном (мистического сознания с эстетическим), чрезвычайно актуального для эпохи серебряного века³⁷.

Равноправное сосуществование противоположных начал выражается в усложнении роли хора в “Фамире-кифаред”, где партии трех хоров (менад, сатиров и непосвященных вакханок) контрастирует с душевным состоянием главных героев. Так, 14-я сцена – она именуется Анненским сценой “розового заката” – полностью лирическая, посвященная прославлению вакхической любви, соседствует с полной драматизма, внутреннего напряжения, интеллектуальной и аполлонической по настроенности сценой объяснения Фамиры и нимфы – “пыльно-лунной”.

Несмотря на всю внутреннюю лиричность и “автопсихологичность” образов главных героев, “свидетельская” позиция Анненского в этой трагедии гораздо шире “кругозора” действующих лиц. Авторская ирония, которая сильнее всего звучит также в последней трагедии Анненского, не только объективирует его отношение к героям, но и отражает мировоззренческую позицию этого художника. Анненский очень тонко и даже жестоко иронизирует над переживаниями героев устами Папа Силен и его свиты:

Фа м и р а :
... Да, до сих пор себе
Не объясню я, что со мною было:
Глядел ли я иль слушал? Облака ль
Там надо мной звучали, или струны
Рождали в небе формы, а закат
Был только нежной гаммой?..
В траве тихо
Пер в ы й с а т и р :
Какой туман!.. от слов...
В т о р о й :
Да, для иных ослов...
По-моему, скорее кратер,
Прикрытый стыльностью золы...
Как жаль на этот раз, что мы козлы,

³⁵ Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и собр. текстов А.Ф. Лосева. М., 1960. С. 114.

³⁶ Анненский И. Фамира-кифаред // Стихотворения... С. 501

³⁷ Об антиномии дионисийского и аполлонического начала см.: Вакханки: Трагедия Еврипида: Три excursus для освещения трагедии со стороны литературной, мифологической и психологической Ин. Анненского. СПб, 1894.

Или что он не наш, не сатир
Вот побеждать учиться у кого...

.....
Еще такая речь – и от прелестной дамы
Останутся глаза – горящие две ямы –
И двадцать бесполезных хризантем³⁸.

В насмешливом тоне сатиры слышится горечь автора от неизбежной связанности в человеческой жизни высокого и низкого, материального и идеального миров, которые, как писал Анненский в одной из статей “Книги отражений”, “бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко юмористическим (в философском смысле) и логически непримиримым соединением”³⁹. А кроме того, в иронии Анненского звучит характерный для всего творчества поэта скептицизм, который, по очень точному определению одного из современных исследователей, вызывает “стыдливой боязнью красивых слов”. Анненский «тщательно оберегает “самое главное” – ту музыку страдания и жалости, о которой говорил Ницше в своей книге “Рождение трагедии из духа музыки”»⁴⁰. Авторская позиция в “Фамире-кифаред” импрессионистична и двойственна, она не вмещается в рамки какого-то одного мировоззрения, и ирония по отношению к жизненной несостоятельности Фамиры всегда уравнивается состраданием к его пути.

Вообще мотив жалости, присущий лирике Анненского и генетически связанный с пафосом сострадания русской классики XIX века, проходит через все четыре его трагедии. Сочувствие автора вызывают не только страдания героев, но и их последовательность в осуществлении своей судьбы, их внутренняя стойкость и невозможность жить иначе.

Стремлением более полно показать движение внутреннего конфликта объясняется введение Анненским в свои трагедии лирики (как самостоятельного элемента действия, а не качества мироотношения автора), музыки и живописи. Такой синтез был характерной чертой поэтики символистского театра, а также культуры рубежа веков в целом.

В понимании музыки и использовании ее в своих трагедиях Анненский является последователем античной эстетики. А. Лосев пишет, что древними греками музыка трактовалась “как подражание, максимально близкое к психическим переживаниям, как подражание, ближе всего воспроизводящее процессы человеческой психики... без всякой передаточной инстанции”⁴¹. Древние обладали более тонким, чем современный человек, чувствованием музыки и потому считали ее терапевтическим и педагогическим средством. У Анненского же, помимо символистического значения, которое имеет в трагедиях струнная и духовая музыка (о чем шла речь выше), инструментальная мелодия – скорее средство наиболее тонкого и сложного выражения душевных переживаний героя, чем средство непосредственного воздействия на зрителя. В соединении вокальных партий с танцами и инструментальной проявилось глубокое знание Анненским античности и внутреннее тяготение к ней. Дело в том, что, как пишет Лосев, “древние... не допускали чистой музыки как таковой... Музыку они понимали всегда в соединении со словом, а иной раз даже и с танцем. Слово рационально осмысляло иррациональный поток музыкального движения, а танец переводил ее на язык изобразительного искусства”⁴². Но при всем следовании античным канонам в трагедиях Анненского встречается многоголосье, невозможное в греческой трагедии, а последняя пьеса содержит множество музыкальных анахронизмов, вроде вальса менад или чистых инструментальных партий.

Созданию определенной душевной атмосферы служат также описания места действия и портретов действующих лиц в трагедиях, а в “Фамире-кифаред” еще и цветовая окраска каждой сцены, где каждый тон имеет определенную символику, но не мистическую,

³⁸ Анненский И. Фамира-кифаред. С. 523.

³⁹ Анненский И. Художественный идеализм Гоголя // Анненский И. Книги отражений. С. 217.

⁴⁰ Небольсин А.Р. Поэзия пошлости // Человек. 1993. № 6. С. 178.

⁴¹ Античная музыкальная эстетика. С. 108–109.

⁴² Там же. С. 37.

как, скажем, в лирических драмах Блока, а эмоционально-эстетическую ("еще багровых лучей", "голубой эмали", "темно-сапфировая", "темно-золотого солнца" и т.д.).

Анненский благоговейно относился к слову и использовал в своих трагедиях весь его "музыкальный" потенциал "для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний... восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действенное значение"⁴³. Но в то же время художник сумел передать с помощью ремарки не только оттенки настроения и через них – символический смысл трагедий, но и создал настоящее театральное зрелище посредством слов. Мандельштам так писал об этой особенности драматургии Анненского (на материале трагедии "Фамира-кифаред"): "Вера Анненского в могущество слова безгранична... Она [пьеса] написана поэтом, питавшим глубокое отвращение к театральной фее-рии, и не как советы исполнителям, а как само исполнение следует понимать чудесные ремарки, в выразительности не уступающие тексту"⁴⁴.

Итак, в ряду многочисленных экспериментов в области театра на рубеже веков можно говорить о таком глубоко своеобразном и целостном явлении, как "античная трагедия" Ин. Анненского. Во многих отношениях драмы Анненского близки символистской эстетике прежде всего преобладанием лирического начала, объединенного с философской проблематикой, понимаемой художниками-символистами в эстетическом аспекте. Жизнь для них – "эстетический феномен" (Ф. Ницше), пространство искусства, а человек является творцом, преобразующим собой этот мир. Но если в эстетике символизма реальность, творимая человеком-художником, приобретает власть над "низшей реальностью", моделирует ее "под себя", то в трагедиях Анненского (особенно в "Фамире-кифареде") герой-творец создает такую реальность, которая не может слиться с окружающим миром, преодолеть его. Ярче всего это проявляется в образе Фамиры, которого отвергает Земля и не принимает Небо, от героя остается оболочка, наполненная затухающими в сознании звуками музыки Евтерпы, так же как его кифара с натянутыми струнами, готовыми прекрасно зазвучать, становится ящиком для жребиев.

Кроме того, символисты видели смысл театра в бессознательном переживании своего истинного "я", в освобождении зрителя, по словам М. Волошина, "от избытка звериной действительности и страсти, перевода их в ритм и волю"⁴⁵. В трагедиях же Анненского чувственный, бессознательный элемент неразрывно сливается с интеллектуальным, в них, как в античной драме, трагический взгляд на мир не враждебен разуму, а "поворачивает" зрителя через сострадание к судьбе героя – к своему собственному сознанию и своей душе.

Психологизм в изображении характеров в пьесах Анненского сближает его как с Еврипидом, так и с Чеховым. Сцена нужна была Анненскому не для "учительства", так свойственного жизнестроительному искусству серебряного века (восходящему к учительской позиции литературы XIX века), а для возрождения подлинной трагедии, трагедии, которая за "покровом Майи" обнажает подлинный смысл бытия и через его осознание приближает Человека к самому себе. Вместе с тем трагедии Анненского в трактовке сюжета и в изображении героя далеко отстоят от древнегреческих образцов, хотя пьесы начала века, близкие ему по душевной тональности, казались поэту "литературными", искусственно-бутафорскими, не дающими ответов на смысложизненные вопросы. Поэтому в своих трагедиях Анненский попытался синтезировать в характерной для него импрессионистичной "отраженной" манере античный и современный театр.

Четыре драмы Анненского, пишет О. Хрусталева, составляют единое целое – "тетралогия о человеке"⁴⁶. Внутренней связанности отвечает композиционная стройность и законченность трагедий (свойственная также лирике и эссеистике Анненского): симметрия

⁴³ Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 102.

⁴⁴ Мандельштам О. И. Анненский Фамира-Кифаред // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 250.

⁴⁵ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 115.

⁴⁶ Хрусталева О. Эволюция героя в драматургии Анненского. С. 72.

главных героев трагедий (2 женских и 2 мужских образа), отмеченная Хрусталевой, осложняется “двойничеством” героев во внутреннем плане, противостоянием их позиций по отношению к жизни (Меланиппа – Фамира; Иксион – Лаодамия); каждый женский образ в “тетралогии” завершается и усиливается идущим за ним мужским (Меланиппа – Иксион, Лаодамия – Фамира). Такая “выстроенность” трагедий делает Анненского наследником античной эстетики с ее повышенным вниманием к строгости формы. Наполнена эта форма содержанием одновременно и вечным (потому что для поэта мир меняется, но сердце всегда неизменно), и остроактуальным для XX века – века подмен и иллюзий, которые человек принимает за реальность. Искусство для Анненского не нуждалось в оправдании своего бытия, но сверхзадача поэта, по его убеждению, состояла в том, чтобы, взглянув ужасу в лицо, написать о нем, “оплакать поразившее его страдание”⁴⁷ и силой своего идеала возвысить человека.

В. В. Корона

СЕМАНТИКА РИТМА И ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР АННЫ АХМАТОВОЙ

Ритмическая организация – главный отличительный признак поэтических произведений, определяющий не только их форму, но и содержание. Неизбежно возникает вопрос: как связано строение поэтического мира Ахматовой с ритмикой и метрикой ее стиха? Прежде чем ответить на него, следует уточнить, о какой ритмической системе идет речь и почему именно она выбрана для изучения.

Ритмика стиха – это не только ритмика чередования ударных и безударных слогов (силлабо-тонический ритм), но и ритмика чередования клаузул (каталектический ритм), отдельных слов (лексический ритм), пауз (паузальный ритм), созвучий (инструментальный ритм), рифм (рифменный ритм), грамматических конструкций (грамматический ритм), образов и ситуаций (семантический ритм) и многое другое. В настоящее время не существует общепринятой классификации ритмических систем стиха, поэтому выделим три основных – *фонетическую, синтаксическую и семантическую* системы. Поэтический мир – это семантическая конструкция, поэтому логично предположить, что его строение и развитие определяют в первую очередь специфические семантические ритмы ахматовского стиха.

Цель нашего исследования – изучение семантической ритмики ахматовского стиха как основы строения и развития ее поэтического мира.

Стихование исторически сложилось как учение о звуковой форме стиха. Наибольшее внимание традиционно уделяется изучению тех ритмов, которые можно воспринять непосредственно на слух, т.е. фонетических (в русском стихе – тонических). Синтаксические и особенно семантические ритмы на слух не воспринимаются. Семантические ритмы, кроме того, не столь универсальны. Это сфера индивидуальной, авторской ритмики, но ее выделение и описание концептуально не менее значимо, чем определение стихового размера.

Как возможно изучение семантической ритмики? Принимая во внимание известные приемы изучения силлабо-тонической ритмики, можно сказать: требуется предварительная метризация семантического ритма. Метризуем этот ритм, опираясь на принципы, лежащие в основе метризации силлабо-тонической ритмики. Процедуру метризации можно представить в виде следующего алгоритма:

⁴⁷ Анненский И. Речь о Достоевском // Анненский И. Книги отражений. С. 234